

Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade

Carolin Meister et Wilhelm Roskamm
(traduction française d'Emmanuel Faure)

Deleuze et le gothique ?

Le gothique est parvenu à Gilles Deleuze par l'intermédiaire de Wilhelm Worringer. Le moment où il s'est penché sur les écrits de Worringer sur le gothique peut être selon toute vraisemblance déterminé : il correspond à la phase de son travail consacrée au livre *Mille Plateaux*, ouvrage publié en 1980 avec Félix Guattari, dans lequel il s'intéresse de plus près aux arts plastiques, mais aussi à la théorie et à la recherche sur l'art¹. Les conceptions et les thèses de Worringer ont laissé leur trace – tout comme celles de son collègue viennois Alois Riegl – à divers endroits dans *Mille plateaux*. On trouve une référence détaillée et critique aux écrits des deux historiens de l'art au chapitre 14 « 1440 – Le lisse et le strié ». Le livre publié un an plus tard sur la peinture de Francis Bacon poursuit avec de légers glissements thématiques le débat entamé avec Worringer et Riegl².

Moins net est le chemin qui a amené Deleuze à Worringer. Ce sont sans doute les écrits d'Henri Maldiney, auquel il se réfère constamment³ ; mais Jean-François Lyotard peut également être considéré comme un médiateur⁴. Pour les deux auteurs, l'enjeu n'est toutefois pas cet élément découvert par Deleuze chez Worringer et qui sera décisif pour sa rencontre avec l'historien de l'art : la ligne gothique, septentrionale (voir Ill. 1). Ainsi, contrairement à Maldiney ou à Lyotard, la référence majeure pour Deleuze n'est pas la thèse de doctorat de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1907, trad. sous le titre : *Abstraction et 'Einfühlung'*)⁵, mais sa thèse d'habilitation, parue quatre ans plus tard, *Formprobleme der Gotik* (1911, trad. sous le titre : *L'Art gothique*)⁶.

Ce qui atteint Deleuze, c'est donc *L'Art gothique* de Worringer, lecture dont l'importance est surtout d'ordre théorique – et dont Wolfgang Kemp juge qu'on ne peut « rien retirer d'utile pour notre compréhension du gothique⁷ ». Pour Deleuze également, ce qu'on peut retirer de Worringer, ce n'est pas la vision d'une époque, mais la modernité « cachée » du gothique⁸. Son intérêt pour l'art et la culture gothique est limité, ou plutôt, sélectif : il porte sur le gothique en tant qu'expression du nomadisme, telle qu'il la retrouve dans la conception du gothique selon Worringer.

Le nomade, Deleuze l'identifie dans les édifices monumentaux du gothique, dans lesquels Worringer voyait le déploiement architectural de la volonté formelle (*Formwille*) gothique. Contre toute logique du matériau, les cathédrales de pierre déclenchent une « puissance surhumaine⁹ », dont les tendances verticales semblent défier la loi de la pesanteur. Dans leur aspiration à l'élévation structurellement infinie, qui traduit le jeu constructif des

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

- charges et des poussées en impulsions motrices verticales, Deleuze voit la réalisation de l'espace lisse¹⁰ des nomades :
« En effet, le gothique est inséparable d'une volonté de construire des églises plus longues et plus hautes que les romanes. Toujours plus loin, toujours plus haut... [...] La voûte n'est plus une forme, mais une ligne de variation continue des pierres. C'est comme si le gothique conquérait un espace lisse, tandis que le roman restait partiellement dans un espace strié [...]»¹¹. »

Mais Deleuze trouve avant tout le principe nomade dans la conception de la ligne gothique abstraite selon Worringer – ligne née, avant même la construction des cathédrales gothiques, de l'ornementation septentrionale primitive et dans laquelle Worringer voit la plus pure expression de la volonté artistique du gothique. Peut-être peut-on parler, pour cette découverte de la ligne gothique, d'une reconnaissance. Car dans la ligne abstraite du gothique décrite par Worringer, il est possible que Deleuze ait perçu l'écho du concept qu'il avait précédemment baptisé, avec Félix Guattari, ligne « abstraite », « nomade », ou encore – en s'inspirant de Maurice Blanchot – « ligne de fuite¹² ». Dans cette mesure, la rencontre de Deleuze avec le gothique de Worringer pourrait être décrite comme le moment où son concept de la ligne abstraite parcourt le plan esthétique. Ce qui soulève la question des transformations subies par cette ligne lorsqu'elle devient un concept de l'esthétique.

Le gothique de Worringer et l'abstraction

Il serait erroné de chercher les premières traces de la ligne gothique de Worringer dans l'art gothique. Ce qui, dans *Abstraction et 'Einführung'* (1907) et plus encore dans *L'Art gothique* (1911), est baptisé ligne « gothique » ou « septentrionale » par Worringer précède en effet l'époque historique du gothique et fait partie de sa préhistoire « cachée »¹³. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer de prime abord, Worringer ne trouve pas le paradigme du gothique dans la construction des cathédrales, mais plutôt dans les entrelacs ornementaux du Nord, loin de la Méditerranée, au premier millénaire de l'ère chrétienne. Dans la ligne de la psychologie des âges culturels (*Kulturzeitalterpsychologie*) de Karl Lamprecht, Worringer propose ainsi un concept du gothique relevant de la psychologie stylistique et caractérisant des courants artistiques fort divers, depuis l'art des Mérovingiens et des Grandes invasions jusqu'à l'époque moderne, en passant par l'art roman et le gothique historique¹⁴.

Dans ce panorama audacieux de l'ensemble disparate des formes d'expression artistique placées sous le signe du gothique, Worringer s'appuie sur le concept, forgé par Riegl, de volonté artistique (*Kunstwollen* ; Deleuze parle de « volonté d'art »)¹⁵, qui reçoit chez lui une signification relevant principalement de la psychologie stylistique. De Riegl, il reprend en outre la thèse selon laquelle la volonté artistique d'une époque se manifeste en premier lieu dans l'ornementation – à ceci près, comme on l'a dit, que la volonté artistique du gothique dans sa plus pure expression n'est pas décelée dans l'ornement gothique, mais dans l'ornementation septentrionale primitive. En présupposant une volonté formelle présente *a priori*, à travers laquelle s'exprime un certain sentiment du monde (*Weltgefühl*), Worringer prend d'une part ses distances avec une esthétique normative soumettant l'histoire de l'art, en tant qu'histoire du savoir-faire, à l'objectif d'imiter la nature. D'autre part, il va à l'encontre d'une historiogra-

phie de l'art trop positiviste à la manière de Gottfried Semper, en supposant, par son concept de volonté artistique, un primat de la conception artistique par rapport aux facteurs tels que la technique, le matériau et la fonction¹⁶.

Le rapport immanent qu'entretiennent entre elles ces expressions artistiques que Worringer regroupe dans sa psychologie stylistique du gothique consiste par conséquent en une dynamique de configuration enracinée dans un sentiment du monde spécifique¹⁷. En 1907, il résume la volonté artistique gothique sous le concept prégnant d'abstraction, qu'il comprend comme une « pulsion » fondée sur une peur du monde (*Weltfurcht*). Tout comme le concept opposé d'empathie (*Einfühlung*), l'abstraction est en premier lieu saisie selon un sens psychologique, voire anthropologique, et sert d'abord à caractériser la volonté artistique en question. Dans le cadre d'une esthétique de l'abstraction ou de l'empathie, les deux concepts sont ensuite appliqués à la production artistique et fonctionnent comme des catégories élémentaires, destinées à fonder une histoire de l'art, la « pulsion d'abstraction » – comme l'appelle également Worringer – se situant au départ de toute forme d'art et trouvant son expression la plus pure dans la volonté artistique égyptienne, tandis que l'empathie se manifeste de façon paradigmatique dans l'art classique grec.

Loin d'en rester à une définition générale du concept d'abstraction, Worringer parvient – en partie dès *Abstraction et 'Einfühlung'*, mais surtout dans *L'Art gothique* – à des types d'abstraction totalement distincts, dont le point commun est qu'ils sont motivés négativement par la peur. Il distingue ainsi entre la ligne géométrique abstraite, telle qu'on la trouve de manière exemplaire dans l'art égyptien, et la ligne gothique, non plus géométrique, mais encore abstraite, qui constitue l'élément stylistique fondamental de l'ornementation septentrionale primitive. C'est cette manifestation, et seulement celle-ci, de la ligne abstraite, également appelée « ligne septentrionale » par Worringer, qui trouve sa continuation dans la pensée de Deleuze et peut, selon sa conception, être considérée comme ligne abstraite par excellence. Deleuze estime en effet que le concept de ligne abstraite est strictement lié à la séparation de la ligne de sa fonction de contour, ce qui entraîne que même une abstraction géométrique ne peut être considérée comme abstraite, dans la mesure où ici encore, la ligne entoure des formes, aussi non-figuratives soient-elles¹⁸.

La vie « étrangement inquiétante » de la ligne gothique

L'élément central que Deleuze reprend à la ligne gothico-septentrionale de Worringer est la spécificité de sa vie. « L'étrange pathos¹⁹ » de cette ligne procède d'une opposition déterminante pour le système de Worringer, l'opposition de l'abstrait et de l'organique. Si la ligne gothique abstraite exclut l'organique, elle n'en possède pas moins une vitalité que Worringer qualifie également de « mécanique », d'« inorganique » ou de « non-sensuelle » (*unsinnlich*). De ce fait, la ligne gothique représente pour lui une sorte de « couple contradictoire²⁰ ». En effet, elle n'est pas inexpressive, comme la ligne géométrique abstraite qui, face à la contingence et à l'instabilité du réel, se voue entièrement à la loi éloignée du vivant qui régit l'inorganique-cristallin²¹. Il ne s'agit pas non plus d'une ligne de vie naturaliste et empathique comme la manifeste l'organique, qui projetterait dans le monde l'ordre et les rythmes de l'organisme

- humain en leur conférant une forme artistique et transposerait le « chaos du réel » dans le « cosmos du naturel²² ».

La force et l'animation de la ligne gothico-septentrionale sont étrangères à la vie organique et pourtant en prise sur elle – à la différence de l'abstraction géométrique. Elles l'extirpent de son ordre bien tempéré, allant au-delà de ses possibilités d'orientation sensible. Contrairement à la « beauté de l'expression » de l'art de l'empathie, la « puissance de l'expression²³ » du gothique laisse l'organisme derrière elle et nous confronte, comme l'écrit Worringer, à une « *expression propre* [...] plus forte que notre vie²⁴ ». Dans *L'Art gothique*, il esquisse ce dynamisme de la ligne septentrionale dans un passage qui sera repris par Deleuze :

« Une fois que les bornes naturelles de l'activité organique ont été rompues, il n'y a plus de limites ; la ligne est brisée, arrêtée dans son mouvement naturel, retenue par force dans sa course normale, détournée pour de nouvelles complications d'expression, si bien que renforcée par tous ces obstacles, elle donne toute sa force expressive ; finalement, privée de toute possibilité d'apaisement naturel, elle meurt en convulsion désordonnée, s'arrête insatisfaite dans le vide ou se perd sans raison en elle-même²⁵. »

La ligne gothique décrit donc une vie, sans pourtant imiter la nature ; elle possède une puissance expressive qui brise la structuration du sensible – elle a une « nature [...] non sensuelle » et une « vivacité spirituelle dépassant les sens de loin²⁶ ». Sur le plan stylistique, Worringer revendique pour cette ligne plusieurs propriétés, qu'il place également sous le motif de la « mélodie infinie » (« *unendliche Melodie* ») : irrégularité du rythme, potentiel d'infinité, mobilité exponentielle sans point d'arrêt, décalage, asymétrie, enroulement labyrinthique sur soi-même et disposition acentrique²⁷. Ce sont justement ces réflexions de Worringer sur la vie inorganique de la ligne gothique qui attirent vers le gothique la pensée de Deleuze – et qui dans *Mille plateaux*, mais aussi dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, entrent en résonance avec des concepts comme l'espace lisse ou le corps sans organes :

« Cette ligne frénétique de variation en ruban, en spirale, en zigzag, en S, libère une puissance de vie que l'homme rectifiait, que les organismes enfermaient, et que la matière exprime maintenant comme le trait, le flux ou l'élan qui la traverse. Si tout est vivant, ce n'est pas parce que tout est organique et organisé, mais au contraire parce que l'organisme est un détournement de la vie. Bref, une intense vie germinale inorganique, une puissante vie sans organes, un Corps vivant d'autant plus qu'il est sans organes, tout ce qui passe entre les organismes ('une fois que les bornes naturelles de l'activité organique ont été rompues, il n'y a plus de limites'...)»²⁸. »

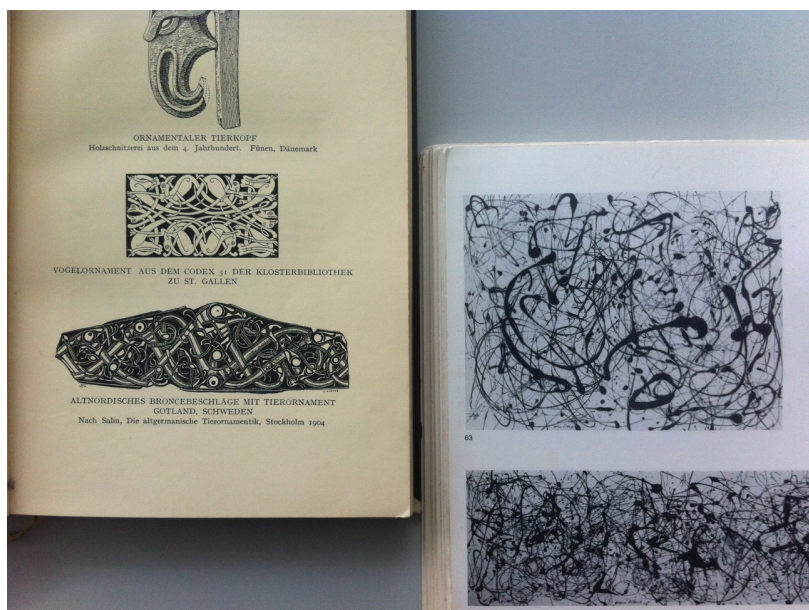
Cela ne signifie pourtant pas que Deleuze tombe d'accord avec Worringer sur la classification de cette ligne du point de vue de l'histoire de l'art, ni sur sa contextualisation dans une vision du monde ou sa symptomatique contemporaine. À la différence de l'historien de l'art, il établit entre la ligne géométrique abstraite de l'art égyptien et la ligne abstraite septentrionale une différence non seulement de degré, mais de nature²⁹. Le sentiment du monde négatif, déterminant chez Worringer pour toutes les formes d'abstraction, n'est pertinent chez Deleuze que pour l'art égyptien. Car contrairement au gothique, qui réalise un espace lisse, ce dernier effectue un striage. De là découle une différence radicale entre Deleuze et Worringer en ce qui concerne la vision du monde propre au gothique : si elle est pour Worringer l'expression d'une volonté artistique ancrée dans une peur existentielle, Deleuze voit dans la ligne gothique, ou

nomade, non pas la tentative de bannir une réalité chaotique, mais plutôt la libération de forces que seul freine le striage :

« Alors que la ligne égyptienne rectiligne (ou 'régulièrement' arrondie) trouve une motivation négative dans l'angoisse de ce qui passe, flue ou varie, et érige la constance et l'éternité d'un En-soi, la ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est d'orientation multiple, et passe entre les points, les figures et les contours : sa motivation positive est dans l'espace lisse qu'elle trace, et non dans le striage qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner le lisse. La ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage³⁰. »

En liaison avec cette différence fondamentale entre Worringer et Deleuze, le concept d'abstraction et la classification historique de la ligne gothico-septentrionale diffèrent totalement. Pour le premier aspect, on se contentera de rappeler la motivation de toute volonté artistique abstraite chez Worringer dans la peur du monde (*Weltfurcht*) – s'opposant à la piété à l'égard du monde (*Weltfrömmigkeit*) caractéristique de l'empathie. Pour Deleuze en revanche, il n'existe pas de dualisme strict entre abstraction et empathie ou figuration, ni entre espace lisse et strié³¹. Il ne fait pas non plus remonter l'histoire de la ligne abstraite, comme Worringer, au gothique « caché » de l'ornementation septentrionale primitive, mais à l'art préhistorique³². On est tenté de dire que Deleuze opère un renversement par rapport à Worringer : pour lui, la ligne gothico-septentrionale décrite par ce dernier est une manifestation particulière de la ligne abstraite en fonction des circonstances historiques où se déploie le gothique. Par conséquent, il n'y a pas non plus chez Deleuze de « gothique caché », mais en revanche, une histoire de la ligne abstraite ou nomade, qui peut se manifester fort diversement au gré des circonstances historiques. Cette histoire va de l'art préhistorique jusqu'à l'époque actuelle, en passant par le gothique et le baroque³³.

Dans *Mille plateaux* et *Francis Bacon*, Deleuze esquisse des moments de cette histoire et fait en même temps le lien entre la ligne de l'ornementation septentrionale primitive et le « retour au 'gothique' » de l'époque moderne³⁴. Tandis que Worringer établissait une correspondance avant tout idéologique entre le gothique et son époque, les réflexions de Deleuze se situent tout d'abord sur le plan de l'art. C'est ainsi que, secondé par Michael Fried, il décrit la ligne sans contour multidirectionnelle de Jackson Pollock (Ill. 2) comme une étape supplémentaire dans l'histoire de cette ligne, dont Worringer avait chanté la mélodie infinie dans *L'Art gothique* – et qui, dans les circonstances modernes, peut aussi se manifester sous la forme d'un diagramme manuel³⁵.



Ill. 1 à gauche: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1912, p. 5.

Ill. 2 à droite: Jackson Pollock, *Numero 14 : Gris*, 1948.

Émail sur placoplâtre et papier (57,78 x 78,74 cm), Collection Katherine Ordway, New Haven / Conn., dans : Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, Munich et Lucerne : C. J. Bucher, 1984, p. 74.

De la ligne de fuite à la ligne abstraite

La ligne abstraite, septentrionale – chez Worringer, l'élément le plus pur d'expression de la volonté artistique du gothique – n'est donc pas en premier lieu chez Deleuze un principe visuel de configuration. Bien avant qu'il ne se penche plus en détail sur les arts plastiques et l'étude scientifique de l'art, la notion de ligne abstraite est fondamentale pour sa philosophie. Les lignes abstraites relèvent, parallèlement à d'autres lignes, d'une analyse générale des lignes que Deleuze n'applique pas seulement aux domaines qui en disposent de manière évidente. Au contraire, la pensée en fonction de lignes forme la base de sa philosophie ultérieure.

Dès l'*Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari avaient introduit la « ligne de fuite » comme l'un des concepts primordiaux. Mais leur tendance à « penser les choses comme des ensembles de lignes³⁶ », devient particulièrement nette lorsque dans *Mille plateaux* l'agencement lui-même est défini comme un « ensemble de lignes³⁷ » et élevé au rang de concept central. Ils étudient ainsi les agencements les plus divers – qu'ils soient de nature sociale ou artistique, qu'ils fassent référence à des figures de pensée, des animaux, ou autres :

« Nous croyons que les lignes sont les éléments constituants des choses et des événements. C'est pourquoi chaque chose a sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qu'il y a d'intéressant même dans une personne, ce sont les lignes qui la composent, ou qu'elle compose, qu'elle emprunte ou qu'elle crée³⁸. »

Le concept de ligne abstraite apparaît pour la première fois dans la conférence *Deux régimes de fous*, que Deleuze prononce en 1974 à Milan³⁹. Dès ce moment, il procède à la distinction fondamentale de trois types de lignes, qu'il reprendra dans *Mille plateaux*⁴⁰. Sans entrer dans les détails sur ces différents types, il est déterminant pour notre problématique d'examiner quelles sont les caractéristiques attribuées par Deleuze à la ligne abstraite, dans la mesure où elle ne doit pas être appréhendée comme un élément de la configuration. *Deux régimes de fous* est tout à fait approprié, car le caractère immatériel et en même temps réel de la ligne abstraite y est présenté au moyen de l'analyse de l'essai de Kleist *Über das Marionettentheater* (« Sur le théâtre de marionnettes »).

Selon Deleuze, deux lignes de mouvement concrètes et perceptibles se rejoignent dans le spectacle de marionnettes : le déroulement de l'histoire présentée, d'une part, et les mouvements et gestes avec lesquels la marionnette parcourt cette histoire, d'autre part. Ces deux lignes concrètes sont en relation avec une ligne imperceptible et abstraite, par laquelle le montreur de marionnettes fait mouvoir sa poupée⁴¹. Le point essentiel pour le spectacle est que les gestes et mouvements de la marionnette sont produits par déplacement du centre de gravité sur cette troisième ligne, verticale. Cela étant, le rapport entre les mouvements visibles de la marionnette et la ligne invisible sur laquelle se déplace le centre de gravité n'est pas figuratif, mais complètement abstrait. À cela s'ajoute que cette ligne abstraite est en soi mutante, chacun des fils attachés aux membres de la marionnette formant des points où se rencontrent différentes forces et où la ligne se ramifie. Même si elle se modifie à travers les autres lignes (les fils de la marionnettes), celles-ci sont néanmoins dépendantes d'elle : seule la ligne abstraite permet à la marionnette de déployer sa propre vie mécanique – dans laquelle Worringer avait déjà découvert ce « pathos étrange qui s'attache à la vivification de l'inorganique⁴² ».

Dans le jeu mécanique de mise en mouvement de la marionnette, Worringer trouve une comparaison parlante avec l'antinaturalisme de la vitalité gothique. Les observations de Deleuze, en revanche, ne visent pas l'image que produit l'apparition de la poupée animée artificiellement, mais cette ligne abstraite imperceptible, qui est celle qui lui donne vie. Comme Kleist, il définit le pouvoir du montreur de marionnettes en ceci qu'il déplace le centre de gravité de la marionnette sur cette ligne de vie invisible, si bien que les lignes de mouvement visibles se succèdent « d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention [soit] nécessaire⁴³ ». Et si cette ligne est elle aussi abstraite, elle est pourtant selon Deleuze la plus vivante. C'est la raison pour laquelle elle est appelée par Kleist « chemin de l'âme » et mise en relation avec le concept de grâce⁴⁴.

L'exemple du théâtre de marionnettes montre que la ligne abstraite n'est pas perceptible en elle-même, tout en se trouvant en relation avec les lignes visibles de la marionnette. Elle passe entre les lignes visibles du spectacle, leur donne une orientation, mais se modifie aussi à travers elles. De cette manière se constitue cet espace intermédiaire, où se joue l'essentiel. La ligne abstraite se meut dans un interstice : c'est pourquoi elle est immatérielle, bien qu'elle ne puisse exister sans les autres lignes matérielles.

L'invisibilité originelle de la ligne abstraite se retrouve également dans *Mille plateaux* – notamment lorsqu'elle apparaît en lien avec la philosophie du devenir de Deleuze. Dans la mesure où elle passe au-dessus ou au-dessous du seuil de visibilité, la ligne abstraite surgit ici comme une force du devenir-invisible : son mouvement mutant, non localisable, dépasse

● l'ordre de l'organisme et dissout le striage de l'espace. Auto-ressemblance et unité font place à une situation dans laquelle les éléments particuliers communiquent les uns avec les autres, parce qu'ils se dissipent dans un rythme commun, un mouvement partagé. Quelques phrases, qui comptent peut-être parmi les plus belles de ce livre, décrivent la ligne abstraite en ce sens, comme une ligne du devenir :

« Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccété comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser entre les choses⁴⁵. »

En fin de compte, ce qui est présenté dans ce passage comme une éthique du devenir touche aussi dans *Mille plateaux* à la problématique de la configuration – et établit ainsi une passerelle la reliant au gothique de Worringer. Mais que se passe-t-il lorsque cette ligne en soi invisible rencontre un médium visible ?

La visibilité de la ligne abstraite

La découverte que fait Deleuze chez Worringer dans le contexte de son travail sur *Mille plateaux* peut aussi être vue comme la confrontation d'un concept général, philosophique, avec un concept concret, relevant de l'histoire du style, dérivé du domaine visible de la configuration artistique. La question est de savoir comment analyser le rapport entre les concepts philosophique et historico-stylistique de la ligne abstraite.

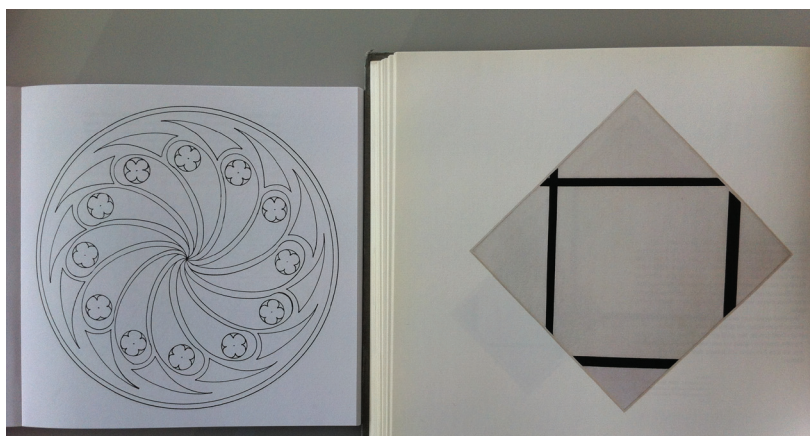
Notons que pour Deleuze, un concept philosophique n'est pas un concept uniforme qui serait applicable à différentes disciplines, mais une multiplicité arpentant les composantes qui la définissent et variant selon les divers domaines⁴⁶. Les variations d'un concept peuvent être très diverses en fonction de la discipline, mais relèvent néanmoins toutes d'un même concept⁴⁷. Si l'on emploie un concept dans un autre domaine, on doit alors tenir compte des conditions discursives et des moyens définissant ce domaine. Ainsi, le concept philosophique de ligne abstraite ne peut être transposé tel quel dans le contexte des arts plastiques. Au contraire, la différence de moyen employé entraîne une divergence essentielle, notamment en ce qui concerne l'aspect que prend la visibilité.

Pour leur définition de la ligne abstraite dans le domaine des arts plastiques, Deleuze et Guattari s'appuient principalement sur la conception que se fait Worringer de la ligne gothique dans l'ornementation septentrionale primitive ; mais la description faite par Michael Fried des lignes sans contour multidirectionnelles des *drippings** de Jackson Pollock est également mentionnée⁴⁸. Dans ces deux formes de configuration artistique, la ligne abstraite affleure de manière visible à la surface de l'œuvre d'art et peut être déterminée comme un phénomène concret.

Toutefois, la ligne abstraite, même en tant que concept de la science de l'art, ne se résume pas à ses formations visibles. En permanence, Deleuze prend position contre l'analyse formelle, soulignant que l'enjeu réside moins dans les traits stylistiques que dans ceux d'ordre

génétique et matériel⁴⁹. C'est ainsi par exemple que dans son livre sur la peinture de Francis Bacon, il parle de « l'ensemble opératoire » de ce faisceau de lignes abstraites qu'il appelle ici également diagramme⁵⁰. Bref, dans le domaine de l'art non plus, la ligne abstraite ne peut être réduite à son apparence matérielle ou visuelle. Par son caractère dynamique et manuel, elle renvoie déjà au-delà de la simple visibilité et libère un espace que l'œil ne sait plus maîtriser⁵¹. Ligne de force, elle implique un surcroît qui dépasse son identité matérielle et renvoie indirectement à sa genèse. Cet aspect génétique de la ligne abstraite est ce qui est déterminant selon Deleuze.

Une référence supplémentaire à Worringer permet de l'illustrer. Worringer indiquait que l'on peut trouver dans l'ornementation septentrionale primitive encore un autre procédé stylistique où s'exprime la volonté artistique gothique. Tandis que la ligne abstraite, labyrinthique, se définit par ses caractéristiques asymétriques et acentriques, ce sont précisément des ornements centrés, comme la turbine ou la roue dite « solaire » (Ill. 3) qui, par la composition de leurs parties, sont à même de représenter « le mouvement mécanique se multipliant indéfiniment⁵² ». Deleuze reprend cette caractérisation de Worringer et la retrouve dans les rhomboïdes des tableaux de Mondrian. À propos de ces compositions, il souligne la tension interne qui se crée entre les divers éléments picturaux et libère, à l'instar de la roue solaire, des forces centrifuges (Ill. 4). Pour appréhender le caractère immatériel de cette tension qui naît dans les interstices de la composition visible, Deleuze parle également de « diagonale virtuelle⁵³ ». De même que les impulsions motrices, qui poussent vers un dehors du tableau, la ligne virtuelle renvoie à un champ de forces agissant sur l'œuvre et contribuant à la constituer – et qui, à côté de la surface visible de l'œuvre d'art, peut être défini comme un second niveau, génétique.



Ill. 3 à gauche: Michael Palomino, *Schéma de la rosace de la chapelle du bas-côté dans la cathédrale de Lyon*, dans : Ruediger Dahlke, *Mandalas der Welt: Ein Mal- und Meditationsbuch*, Munich : Kailash, 2006, S. 95.

Ill. 4 à droite: Piet Mondrian, *Tableau I ; Losange avec quatre lignes et gris*, 1926, huile sur toile (80,5 x 80,5 cm), Museum of Modern Art, New York, dans : Yves-Alain Bois, Joop Joosten et al. (dir.), *Piet Mondrian 1872–1944*, cat. exp., La Haye, Gemeentemuseum, et alii, Berne : Benteli 1995, p. 224.

● Pour saisir les spécificités de cet aspect génétique, immatériel, de la ligne abstraite et le distinguer, même dans le domaine de l'art, des aspects visibles de celle-ci, Deleuze et Guattari introduisent de manière conséquente le concept de « machine abstraite ». Et si les deux auteurs affirment que « [d']une certaine manière, tout art est abstrait⁵⁴ », cette affirmation ne se réfère pas aux résultats de l'art, à la seule visibilité des tableaux, mais aux aspects génétiques et processuels : « L'art, machine abstraite⁵⁵. »

L'importance de prendre en compte cette machine abstraite tout en envisageant aussi les aspects génétiques est clairement soulignée dans les réflexions de Deleuze sur quelques œuvres de la dernière période de Francis Bacon. Les figures ont disparu de ces tableaux, en raison de la monochromie des champs chromatiques et de la gestualité des éléments picturaux, on pourrait les catégoriser, d'un point de vue purement formel, comme relevant de l'expressionnisme abstrait. Mais si l'on part de la conception globale de Bacon, de sa « machine abstraite », on arrive alors à un tout autre résultat. Deleuze montre ainsi que la possibilité de l'abstraction était déjà présente dans les œuvres précédentes, dans la mesure où les figures de Bacon avaient toujours tendance à se fondre dans la structure matérielle du tableau. Cette tendance s'est imposée dans les œuvres ultérieures : « La Figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau⁵⁶. »

Ce qui se révèle dans ces propos, c'est la correspondance déjà mentionnée entre l'*ethos* du devenir et l'idée qui y est liée de ligne abstraite, ou bien du devenir-invisible, qui peut être envisagé comme ligne de fuite de la philosophie deleuzienne. Par là-même, on comprend comment une méthode micrologique et génétique permet de dépasser la différence entre forme et contenu – et notamment de rendre possible la rencontre entre la philosophie et l'art, en dépit de toutes leurs différences.

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Éd. de Minuit, 1980.
2. Voir Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence, 1996 (orig. 1981). D'autres références de Deleuze à Worringer figurent dans : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, p. 172 sqq. ; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 70.
3. En particulier dans *Francis Bacon*, on trouve de nombreuses références à Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris 1976. Dans *Mille plateaux* également, il est fréquemment fait référence à cet ouvrage. La discussion ultérieure, détaillée, d'*Abstraction et 'Einführung'* de Worringer par Maldiney, publiée en 1985 dans *Art et existence*, n'est pas mentionnée par Deleuze.
4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris : Éditions Klincksieck, 1986. La confrontation de Lyotard avec Worringer se limite à une longue note de bas de page à propos d'*Abstraction et 'Einführung'*, voir: Wilhelm Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*. *Contribution à la psychologie du style*, Trad. fr. d'Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck, 1978, ici : p. 195.
5. Wilhelm Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*. *Contribution à la psychologie du style*, Trad. fr. d'Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck, 1978.
6. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, Trad. fr. de Daniel Decourdemanche, Paris : Gallimard, 1941.
7. Kemp se réfère ici à la version originale allemande de *L'Art gothique, Formprobleme der Gotik*. Voir *id.*, « Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik »

- (« Le sur-style. À propos du gothique de Worringer »), dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, éd. par Hannes Böhringer et Beate Söntgen, Munich 2002, p. 9-22, ici p. 11 (Trad. E. F.).
8. Voir l'évocation répétée du « gothique caché » par Worringer : « Le but propre de ces considérations esquissées était d'exposer aux regards le gothique caché antérieur au gothique propre. Il faudrait un nouveau travail pour poursuivre ce gothique caché après l'époque historique jusqu'aux temps modernes. » Dans Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, op. cit., p. 203 ; voir également la thèse de Deleuze sur la reprise d'éléments gothiques dans l'art moderne, dans Francis Bacon, op. cit., p. 70.
 9. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 114.
 10. L'espace lisse n'est pas un espace amorphe indéfinissable qui ne peut être rendu définissable que par le striage, c'est-à-dire une sorte de trame élaborée de l'extérieur, c'est au contraire un espace réel possédant son ordre propre, défini par des intensités et des vecteurs-forces. Sur le rapport complexe entre le lisse et le strié, voir le chapitre correspondant de *Mille plateaux*, op. cit., p. 592-625.
 11. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 451.
 12. Le concept de ligne de fuite est employé pour la première fois dans *l'Anti-Œdipe*. Cette notion marque en schizo-analyse la possibilité de trouver une issue, dépassant plus ou moins les limites, à une situation paradoxale ou apparemment sans issue. Voir également la relation avec le concept de « fuite » chez Blanchot : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 408 sqq. La proximité avec le concept de ligne abstraite apparaîtra dans la suite du texte.
 13. Voir note 8.
 14. Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 43.
 15. À propos du concept de *Kunstwollen* (« volonté artistique ») chez Riegl et de l'histoire de sa réception, voir Andrea Reichenberger, « 'Kunstwollen'. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst », dans *kritische berichte 1*, 2003, p. 69-85.
 16. Par ce concept de volonté artistique, Worringer ne se démarque cependant pas seulement de l'esthétique normative et de la science matérialiste de l'art. Dans *Abstraction et 'Einführung'*, il définit ainsi le concept de manière positive : « Par le terme de 'vouloir artistique absolu', on doit entendre cette exigence latente et intime qui, totalement indépendante de l'objet et du mode de création, subsiste pour soi et se comporte en tant que volonté de forme (*sich als Wille zur Form gebärdet*). Elle est le moment premier de toute création artistique, et toute œuvre d'art n'est dans son essence la plus intime qu'objectivation de ce vouloir artistique absolu donné *a priori*. » Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*, op. cit., ici p. 46-47.
 17. Sabine Mainberger parle d'une « weltanschauliche Aufrüstung des Formalismus » (« réarmement idéologique du formalisme »). Voir *id.*, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, p. 294.
 18. Les lignes abstraites et sans contours ont la préférence de Deleuze : « Il y a des lignes qui, abstraites ou non, font contour, et d'autres qui ne font pas de contour. Celles-là sont les plus belles. » Gilles Deleuze, « Entretien sur *Mille plateaux* », dans *id.*, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 39-52, ici p. 50.
 19. Worringer mentionne à plusieurs reprises « l'étrange pathos » en rapport avec la vie de la ligne septentrionale ; c'est ainsi qu'il évoque dans *Abstraction et 'Einführung'* « cet étrange pathos qui s'attache à la vivification de l'inorganique ». Voir op. cit., p. 103.
 20. Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*, op. cit., p. 128.
 21. *Ibid.*, p. 43.
 22. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 65.
 23. *Ibid.*, p. 55.
 24. *Ibid.*, p. 50 (en italiques dans l'original).
 25. *Ibid.*, p. 50 ; en partie cité par Deleuze dans : Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 623 et dans Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 76.
 26. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 66 et p. 55.

27. Sur tous ces points, voir notamment le chapitre « La mélodie infinie de la ligne septentrionale », dans Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 56-60.
28. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 623 ; voir également Joseph Vogl, « Anorganismus. Worringer und Deleuze », dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., p. 181-192.
29. Selon Deleuze, cette différence ressurgit dans des circonstances modernes comme différence de nature entre art abstrait et expressionnisme abstrait. Voir Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 68 sqq.
30. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 620.
31. Sur la déconstruction de l'abstraction et de la figuration, voir Carolin Meister et Wilhelm Roskamm, « Abstrakte Linien. Jackson Pollock und Gilles Deleuze », dans Claudia Blümle, Armin Schäfer (éds.) : *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zurich, Berlin : Diaphanes, 2007, p. 233-237. Pour le jugement porté sur les espaces lisses et striés, voir la fin du chapitre « Le lisse et le strié » dans *Mille plateaux* et la conclusion qui y est formulée : « Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver », dans Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 625.
32. *Ibid.*, p. 620.
33. Sur la thèse de Worringer sur le retour de la ligne gothique dans le baroque, voir Beate Söntgen, « Geheime Moderne. Worringers Barock » (« Modernité secrète. Le baroque de Worringer »), dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., p. 55-65 ; en outre, sur le pli en tant que manifestation de la ligne abstraite, voir Gilles Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris : Éditions de Minuit, 1988.
34. Voir Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 70.
35. Voir à ce sujet Wilhelm Roskamm, *Die diagrammatische Malerei von Jackson Pollock*, Berlin : epubli, 2011.
36. Gilles Deleuze, « Sur Leibniz », dans *id.*, *Pourparlers*, op. cit., p. 213-222, ici p. 219.
37. Gilles Deleuze, « Huit ans après : entretien 80 », dans *id.*, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. par David Lapoujade, Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 162-166, ici p. 164.
38. Deleuze, « Entretiens sur *Mille plateaux* », op. cit., p. 50.
39. Gilles Deleuze, « Deux régimes de fous », dans *id.*, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 11-16.
40. Voir en particulier les chapitres 8 « 1874 – Trois nouvelles ou 'Qu'est-ce qui s'est passé ?' » et 9 « 1933 – Micropolitique et segmentarité », dans : *Mille plateaux*, op. cit., p. 235-252 et p. 253-283.
41. Deleuze, « Deux régimes de fous », op. cit., p. 11.
42. Comme l'écrit Worringer en pensant au gothique dans *Abstraction et 'Einführung'*, op. cit., p. 128.
43. Heinrich von Kleist, « Über das Marionettentheater », dans *id.*, *Sämtliche Werke und Briefe*. Band II, éd. par Helmut Sembdner, Munich : Carl Hanser Verlag, 1984, p. 338-345, ici p. 339 ; trad. fr. de Raymond Prunier, « Sur le théâtre des marionnettes », [http://jepeinslepassage/2010/07/15/kleist-sur-le-theatre-de-marionnettes-13/](http://jepeinslepassage.lenep.com/jepeinslepassage/2010/07/15/kleist-sur-le-theatre-de-marionnettes-13/).
44. *Idem*, « Über das Marionettentheater », op. cit., p. 340. ; trad. fr., *ibid.*
45. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 343 sq.
46. Sur la théorie de ce concept, voir le premier chapitre de Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.
47. L'exemple-type de la multiplicité d'un concept est certainement le chapitre 14 de *Mille plateaux*, « 1440 – Le lisse et le strié ». Dans ce chapitre, Deleuze et Guattari montrent de façon très parlante comment, en « arpentant » les différents domaines – depuis le modèle physique jusqu'à l'esthétique, en passant par le modèle de la mer – on établit les rapports entre ces deux concepts selon les diverses circonstances du domaine considéré et comment ces concepts génèrent certaines variations dans chaque domaine, sans les superposer.
48. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 624.
49. Gilles Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture », dans *id.*, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 167-172, ici p. 167.
50. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 66.
51. *Ibid.*, p. 69.
52. Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 60.

53. Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 68. Voir également, avec davantage de détails concernant Mondrian : Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 366.
54. *Ibid.*, p. 624.
55. *Ibid.*, p. 619.
56. Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 25.

